



ТРАНСГРЕСИЈА КАО ПОЕТИЧКО И ИНТЕРПРЕТАТИВНО УПОРИШТЕ

(Игор Цвијановић: *Ник Кејв и његова поезија*, Културни центар Новог Сада – Партизанска књига, Нови Сад – Кикинда, 2022)

Указујући на то да је писана реч нераскидиво испреплетана са свим аспектима уметности у којима се током каријере Ник Кејв огледао, Игор Цвијановић у рецентној студији *Ник Кејв и његова поезија* бележи да се стихови аустралијског уметника управо због својих наглашено естетских вредности пуноправно могу третирати као књижевни текстови. С овом мишљу на уму аутор приступа Кејвовим песмама трагајући за „трансгресивним потенцијалом као особеношћу која свеобухватно прожима целокупну уметност Ника Кејва“, не губећи при том из вида нужност интегралног погледа на Кејвова стваралачка прегнућа, њихове разнослојне уметничке изразе, тежње и изворе утицаја. Током потраге за елементима трансгресије у Кејвовим стиховима и романима аутор студије, дарујући поверење уметниковим аутопоетичким текстовима као примерима изразите поетичке самосвести, открива и друге карактеристике поетике (попут заинтересованости за приповедање, стилизације фигуре одметника и старозаветних слика бруталности, лирске префињености и језичке версатилности) које су, свеукупно, допринеле да Ник Кејв заузме заслужено место крај поетских рокенрол корифеја као што су Ленард Коен, Том Вејтс, Боб Дилан и Нил Јанг.

У поглављу „Биографија једне уметности“ Цвијановић настоји, како већ наслов сугерише, да оцрта однос и специфичне тачке пресека између Кејвовог живота и његовог дела, да открије биографске појединости које су утицале на уметничко стваралачко биће пресудно одредивши особине његове литерарне праксе. Као важне чиниоце Кејвове поетике аутор издваја његово аустралијско порекло. Оно је, најпре, допринело да Кејвов приступ писању и редефинисању музичких традиција буде „у знатној мери ослобођен нормативних стега музичке индустрије и обојен географском изолованашћу родне Аустралије од дешавања на главним музичким сценама у метрополама Британије и Америке“. Цвијановић потом, позивајући се на тезе Расела Форстера, осветљава Кејвова поетичка својства с културолошког аспекта, апострофирајући блискост уметникових повлашћених трансгресивних тема и прошлости Аустралије као кажњеничке колоније, државе настале на прећуткиваном уништењу читаве једне популације. Таквом сродношћу успоставља се „однос између уметника заинтересованог за ‘потиснуту страну живота’ и земље коју прогања властита ‘потиснута прошлост’“. У значајне факторе биографског предзнака који обележавају Кејвова стваралачку праксу Цвијановић убраја и утицај родитеља на формирање његових

интересовања, особито оца професора енглеског језика који је младог Кејва упућивао на књижевне класике и њихове изразито психологизоване фигуре преступника (*Злочин и казна, Лолиџа*), али и на историјски и митолошки наратив о Неду Келију, најпознатијем аустралијском одметнику. С мишљу о уској повезаности лепоте и зла млади Кејв сусреће се гледајући *Шоу Џонија Кеша*, док ће запитаност над религиозним темама, рано утемељена у Кејвовом певању у англиканском црквеном хору, прерасти, под утицајем старијег брата, у интересовање за рокенрол бендове анархистичке провенијенције и одметничке фигуре кантри музике. Аутор стога оправдано примећује: „...први озбиљни лирско-музички утицаји на Ника Кејва формираће се тако на размеђи нихилизма и деконструктивизма протопанка и трансгресивних наратива кантри песама о добру и злу, искупљењу, убиству, љубави, верности и издаји“. Цвијановић подједнако наглашава утицај студија лепих уметности на формирање Кејвове уметничке личности и поетике, као и важност изненадне очеве смрти и спознаје да је језик нека врста мелема за ране, а уметничко дело покушај да се артикулише „готово опипљив осећај губитка“. Сведочећи о испреплетаности Кејвове животне и стваралачке биографије, аутор у овом поглављу оцртава и генезу Кејвове уметничке праксе компарирајући одређене стваралачке етапе и откривајући у његовом раном уметничком деловању протопојаве потоњих поетичких упоришта. Премда деловање бенда *The Birthday Party* на британској музичкој сцени није наишло на афирмативне реакције, аутор примећује да су управо песме писане за овај музички састав успоставиле „темеље хтоничне поетике Ника Кејва“ и одредиле „свет подземља или домен преступништва као стуб занимања његовог песничког и списатељског Ја“. Оснивањем групе *The Bad Seeds*, Кејв напушта креативни модел заснован на „нихилизму филозофије панка, те његов израз у новој фази прераста у свеобухватан баланс традиције и експеримента, тишине и буке, светла и таме“. Цвијановић темељно предочава Кејвово бразилско животно и стваралачко раздобље, последњу деценију двадесетог века која доноси пет албума („међу њима и комерцијално најуспешније издање Кејва и његове пратеће групе албум *Murder Ballads*“), као и нови век са још четири албума „на којима су његове песме проткане и апокалиптичним визијама и пошастима савременог света, пародичним приказима митова, те наративима о смрти и љубави“. Четврта деценија рада са бендом *The Bad Seeds* обележена је преосмишљавањем музичког концепта, преиспитивањем теме савременог човека и његове духовне некрозе у свету интернета и, бодријаровски казано, хипертелије информација (на плочи *Push the Sky Away*), али и заснивањем стваралачког рукописа наглашено интимне, потресне интонације (албуми *Skeleton Tree* и *Ghosteen*).

Разматрања о Кејвовом аутопоетичком тексту „Тајни живот љубавне песме“ и њеном специфичном концепту свеобухватне творевине која амалгамише љубавно осећање са тугом тежећи „да буде медијум за ’отелотворење Бога““, отварају наредно поглавље „Поетика злог семена“. Цвијановић расветљава Кејвово тематизовање туге коју уметник, поистоветивши је са значењем португалског појма *saudade* и термином *duende* из Лоркиног есеја „Теорија и функција *duende-a*“, разумева не као негативну емоцију (како се она обично са становишта друштвених норми перципира), него као суштински, драгоцени део људског, особито уметничког карактера. Ауторове истраживачке

тежње усмерене су и ка питањима утицаја библијске иконографије на Кејово стварање и деловања библијског језичког израза „који [Кејв, прим. В. М.] настоји да примени и прилагоди својим нимало ортодоксним наративима“. Кејвова фасцинација старозаветним окрутним, осветољубивим Богом-тиранином који прогони и кажњава човека, чије се постојање обистињује отуда као испаштање за неодређен грех који је немогуће у потпуности окајати, објашњава се управо трансгресивном цртом иманентном *Сџаром завеџу*: „Утицај иконографије и идејне потке *Сџарої завеџа* у његовој поетици треба стога тражити првенствено у њеном трансгресивном потенцијалу, то јест у њеној способности да обједини домене наизглед раздвојене арбитрарно прописаним границама“. Увиђајући да се Кејв током своје уметничке праксе помера ка новозаветном појму божанске природе схваћеном на специфичан, слободоуман и имагинативан начин – јер у Христовој фигури препознаје отелотворење стваралачке маште и креативности – аутор студије проницљиво запажа да је овакав Кејвов резон могуће објаснити мишљу о Исусовој способности „да креативном имагинацијом делује против непријатеља и тиме међу својим истинским следбеницима подстакне ‘имагинативну интеракцију’ којом провејава дух преступништва“. У Кејвовом разумевању Христа-трансгресивне силе која надилази конвенционално устројство света, Христа-бунтовника против „установљеног поретка оличеног у писарима и фарисејима као непријатељима имагинације“, Цвијановић препознаје трагове наслеђа панк културе, тј. „панкерско начело кршења правила и поништавања конвенција“. Трансгресивну суштину, како аутор наглашава, Кејв приписује и самој књижевности, сматрајући да је кључна особина литературе „да отргне човека од ‘нормалности’ и приближи га ‘божанској суштини’“. Трансгресивност у Кејвој уметности пак Цвијановић препознаје у кршењу моралних и световних закона оствареном кроз тематизацију злочина, смрти, насиља, љубави сплетене са болом, агонијом, срџбом и похотом, као и кроз комбиновање телесног и божанског чиме се заснива оно што аутор студије именује „карналном теологијом“. Оштрином и далекосежношћу увида одликују се текстуални пасажии посвећени паралелизацији Кејвових стваралачких поступака и идеја са особинама *Јеванђеља ђо Марку*, трансгресивним импулсима у делима Кормака Макартија и Брета Истона Елиса, као и са поетиком Вилијама Блејка.

Поглавље „Трансгресивна поезија и патологија трећег типа“ настоји да расветли Кејвоје поетичке константе у дослуху са Бодријаровим појмом патологије трећег типа, односно са његовим ставом „да савремено уређење почива на пацификацији и санитизацији стварности“, инсистирању на позитивним вредностима и фундирању еуфемистичке културе, те да се у том „успону реда и обзирности“, „претераном укалупљивању стварности налази узрок ерупцији насиља у модерном контексту“. Аутор запажа да Кејв, настојећи да уметнички изрази аутентичну побуну против „једнообразног уоквиравања људске мисли“, снагу својих стваралачких претпоставки црпи из постулата супротних Бодријаровом тумачењу данашњег друштва. Уметничко актуелизовање таквих трансгресивних елемената (карналности, злочина, апокалипсе, туге, несреће и свеопште абјекције) основну сврху отуда остварује делујући као противтежа „владавини, најчешће хипокритског, позитивитета у којем су људи становници, ратови сукоби, неистине лажне вести, злочини инциденти, мртве жртве колатерална штета, загађење

угроженост, а природне катастрофе еколошки проблеми“. Цвијановић подједнако указује на различите могућности класификације Кејвових песама, које су већ оцртане у литератури о Кејвовом стваралаштву, истовремено заснивајући сопствени кључни параметар – трансгресију – и разврставајући у складу с њим Кејвове песме у четири групе: баладе о убиствима, трансгресивне љубавне песме, песме апокалипсе и градског окружења (у којима сазрева ауторско интересовање за постмодерне особености данашње епохе) и песме с елементима митолошке и литерарне пародије (које сведоче о Кејвојој вези са манипејском традицијом као једном „од кључних карактеристика трансгресивне књижевности“).

Наредна четири поглавља књиге („Баладе о убиствима: смрт није крај“, „Трансгресивне љубавне песме (терор, кастрација, лоботомија)“, „Апокалипса и град: црвена десна рука“ и „Митологија и литерарна пародија: Орфејева лира“) посвећена су конципирању општих особина наведених класификационих група Кејвових песама, као и интерпретативно-аналитичком сагледавању релевантних поетских творевина. У поглављу о Кејвовим баладама о убиствима аутор најпре указује на „опседнутост Кејвове поетике врхунским примером абјекције како Јулија Кристева назива смрт“, разматра дефиницију и порекло баладе евоцирајући одређење ове лирске врсте које пружа Исидора Секулић, а које се поклапа с начелима утканим у Кејвове баладе о убиствима. Након дочаравања трансгресивне природе ове скупине Кејвових песама, оличене у детаљним описима физичког насиља, неумољивости смрти и преплитања убиства с љубављу, сакралношћу и карневалски разузданим смехом, Цвијановић се усмерава ка аналитичком обасјавању појединачних песничких остварења. Наглашава се тако њихова готска атмосфера („Deep in the Woods“), револверашка/затворска иконографија („The Six Strings that Drew Blood“, „Jack’s Shadow“, „The Mercy Seat“ која се сагледава и у дослуху са верзијом Џонија Кеша), трансгресивна пожуда, насиље и убиства („John Finn’s Wife“, „O’Malley’s Bar“), споне Ероса и Танатоса („Your Funeral... My Trial“), али и интертекстуални потенцијали (песма „Loom of the Land“ и *Лолита*, старозаветна укотвљеност песме „The Good Son“ и одједи романа *Дејше божије* Кормака Макартија у њој, утицај енглеске поезије, нарочито Колриџа, Китса, Вордсворта и Милтона, шкотских балада и *Орканских висова* на остварења с албума *Murder Ballads*).

У поглављу које тематизује трансгресивне љубавне песме аутор наглашава Кејвов поетски поступак преиспитивања пословичне романтичне приче тако што се „занемарује њена романтична страна“ и, посредством сарказма, духовитости, провокације, шокирања и претеривања, усредсређује на морбидни, мрачни потенцијал табуа и абјекције. Имајући на уму Кејвову аутопоетичку мисао да „љубав, макар и у најсветијем безбрижном оваплоћењу, носи у себи зрно пропасти“, аутор студије аналитички сагледава овај корпус Кејвових поетских остварења. Примећује тако њихову готску атмосферу („Kiss Me Black“, „Loverman“, „Ain’t Gonna Rain Anymore“), поступак депатетизације („Fears of Gun“), мешање религиозног и љубавног („Sad Waters“, „Hard on for Love“, „Brompton Oratory“, „Little Empty Boat“), повезаност љубави и катастрофе, заштитништва и деструктивне похоте („Straight to You“, „Sugar Sugar Sugar“, „Do You Love Me“, „Do You Love Me (Part 2)“), али и мотив љубави као персонификације зла („I Let Love In“) и љубави као уточишта („Sweetheart Come“). Остварено је и поетско спајање љубавних

осећања с апокалиптичним визијама („Babe, You Turn Me On“, „Supernaturally“), глорификовање страсти према песничкој музи („Babe, I'm On Fire“), пародирање подређене мушке улоге („Jack the Ripper“) и песнички опис експлозије карналне мушке енергије у освит старости („Worm Tamer“, „Heathen Child“ и „Kitchenette“).

Keјвова уметничка обрада мита о апокалипси као споја „ослобођења и хаоса из којег израња гротескно разиграна слика стварности, где се уз претећу слутњу остварује истина у пуном интензитету“, али и уметничко тематизовање урбаног окружења чиме се приближава трансгресивним ауторима (попут Мартина Ејмиса, Брета Истона Елиса или Чака Поланика), основне су претпоставке поглавља о трећој групи песама. Разматрањем иконографије апокалипсе и апокалиптичних елемената у поетској слици савремене урбане реалности засићене информацијама стиче се увид у још један вид манифестовања трансгресивности у Keјвовој поетици. Овакав облик трансгресије тумачи се на примерима песама као што су „Tupelo“, „Papa Won't Leave You Henry“, „As I Sat Sadly by Her Side“, „15 Feet of Pure White Snow“, „God is in the House“, „O My Lord“, „We No Who U R“ или „Higgs Boson Blues“. Интертекстуалне потенцијале аутор истиче приликом сагледавања песама „Red Right Hand“ (појава Милтоновог мотива црвене деснице), „A Grief Came Riding“ (суморна слика лондонског мегалополиса евоцира песму „Лондон“ Вилијама Блејка), „Abattoir Blues“ (слика света као кланице у Вонегатовом смислу) и „Easy Money“ (блискост наратора ове песме и Џона Селфа, јунака романа *Новац* Мартина Ејмиса).

Поглавље о песничким творевинама утемељеним на митологији и литерарној пародији као четвртој скупини Keјвових песама указује управо на уметничко пародирање и преисписивање различитих књижевних, историјских и митолошких наратива „од Хамлета и Хаклберија Фина, преко Елвиса Прислија и Неда Келија, до Исуса или Каина и Авеља“. Заједнички именитељ овог песничког корпуса аутор студије препознаје у миту „о посрнулом човеку, одметнику и бунтовнику који одступа од уврежених система бивствовања“. Разнородне алузивне споне наглашене су и приликом интерпретативног сагледавања ове групе Keјвових песама. Тако остварење „Cabin Fever!“ призива Мелвиловог јунака капетана Ахаба, док песма „Saint Huck“ фигурира као „Keјвова верзија Твенове приповести“ о Хаклберију Фину. Присутно је тематизовање мита о одметнику („Wanted Man“, „Up Jumped the Devil“, „When I First Came to Town“), спајање библијског, одметничког и аутобиографског дискурса („Мерсу“, „The Hammer Song“), као и преосмишљавање и пародична трансгресија класичног грчког мита и библијских фигура и мотива („The Lyre of Orpheus“, „Christina the Astonishing“, „DIG, LAZARUS, DIG!!!“).

Упоредна анализа Keјвових романа остварена је у поглављу „Синови трансгресије: *И мајарица улега анђела* и *Смрт Зече Манроа*“. Констатујући да су романи проистекли из нереализованих сценарија за филмове и да су прихваћени од стране читалаца и критике, аутор студије расветљава најпре однос који Keјв исказује према својим романима, да би се потом оријентисао на прецизнија жанровска одређења дела, њихову структурну, наративну и језичку архитектонику, као и на начин обликовања романеских јунака наново потврђујући трансгресивни потенцијал Keјвовог стварања. Судбине протагониста наиме (и Еукрида Кроуа и Зече Манроа) сведоче о померању

„границе прихватљивости правила по којима се живот одвија“, чиме Кејвови романи постају комплементаран, „природан део његове поетске мисли примарно манифестоване у песмама“.

Поред тога што доследно детектује и испитује трансгресивне капацитете Кејвовог стваралаштва, уочава основне постулате његове уметничке визије, изводи подстицајне и иновативне интерпретативне увиде и истиче важне интертекстуалне споне, Цвијановићева студија о Нику Кејву своју битност потврђује и у трасирању могућих приступа Кејвовом делу. У поглављу „Уместо закључка“ аутор упућује будуће истраживаче на важност даљег расветљавања Кејвовог (критичког) односа према Америци као митском простору, али и односа његове поезије и родне Аустралије, односно, њеног (пост)колонијалног наслеђа. Указује потом и на отворено питање класификације уметничког дела, као и на нужност детаљнијег сагледавања одређених алузивних релација које Кејвови текстови остварују спрам референци из књижевног, митског, историјског и културног наслеђа. Аналитичким и контекстуалним испитивањем значењских слојева Кејвових текстова, аутор књиге је најпре успешно показао да се основна интенција Кејвовог стваралаштва, лишеног порива да задовољава или забавља, огледа у потенцирању трансгресивних домена појединачног (и општег) постојања чиме се биће суочава са собом, приморава на „преиспитивање властитог сопства“. Цвијановићево промишљање Кејвовог стваралаштва, захваљујући интерпретативној вештини, обавештености и систематичности, остварује се потом и као парадигматичан пример начина на који би требало приступати свим оним стваралачким фигурама чија се дела, иако располажу изразитим естетским квалитетима и вредностима, често неоправдано, исхитрено и ограничавајуће смештају у (по инерцији доживљавано као субординирано) поље популарне културе.